语言学与诗学[①]

(俄)罗曼·雅各布森

滕守尧　译

编者按　雅各布森这篇简短的演讲,以两张图表成为符号学文论发展史上的里程碑式著作。但是,从本书所收的穆卡洛夫斯基和雅各布森在布拉格时期的著作,我们知道文学信息之非指称性的看法有很长的发展历史,只是在此文中雅各布森对文学的符号过程做了一个全面的总结:言语传达被作为一个系统加以分解,各个因素相应于传达过程的不同功能,构成一定的"功能序列",而当不同的功能在此序列中属于支配地位时,我们就有了不同的文体。这样,文学与其他语言行为的差别就不是一种截然不相通的质的区别,而是同一系统中功能地位的转换。可以看出,这是穆卡洛夫斯基"前推论"的进一步发展。

① 这是罗曼·雅各布森1958年在美国印第安纳大学一次语言学学术会议上的总结性演讲,原题为"Closing Statement: Linguistics and Poetics"(《结论发言:语言学与诗学》)。英语原文刊于托马斯·塞·贝奥克所编 *Style and Language*(《风格与语言》)一书。我们这里译出的只是全文的前三分之一,后面三分之二讨论诗的节奏构成,从略。

雅各布森关于“诗式功能”即信息指向自身的观点，虽然是重申现代形式主义文论一贯坚持的语言中心立场，但他的符号学论证方法显然比其他学派成熟得多。什克洛夫斯基的“陌生化论”和新批评派的诗歌语言理论，都强调诗的语言使我们“更好地感知客体”，而雅各布森认为诗式功能居于主导，就是排除或抑低指称功能的结果。

幸运的是，学术讨论会与政治会议之间毫无共同之处。一次政治会议的成功，要看多数或全体与会者的意见是否达到大体一致。对于学术讨论来说，运用赞成或否决取得一致的方式是不可取的。事实证明，在这儿，“不一致”与“一致”相比，往往意味着取得了更大的成果。因为“不一致”往往会暴露出所讨论的课题内存在的种种自相矛盾和张力，从而引发出更新的探索。因此，与学术讨论会相类似的不是政治会议，而是南极的探险——在这儿，不同国家和具有不同专长的专家们都在对一个未知领域勘测，试图发现哪儿可能是探索者们的最大障碍，哪儿是他们难以逾越的悬崖和峭壁。这样一种勘测，似乎是我们这次讨论的首要任务，而且它在这方面所做的工作是相当成功的。我们是否已经认识到哪些是最关键的问题，哪些是最引起争论的问题了呢？我们是否已经学会了怎样转换我们的信码，应该对哪些字眼做出解释，应该对哪些字眼尽力避免，以便消除使用不同“行话”的人们之间的误解？我相信，对于出席这次讨论会的大部分（如果不是全部）人来说，这样一些问题今天已经比三天前更为清楚了。

我被邀请就诗与语言的关系问题做综合性发言。我认为，诗学涉及的首要问题是：究竟是什么东西使一段语言表达成为

艺术品？由于诗学的主要课题是确定语言艺术同其他艺术以及同其他语言行为之间的区别，所以被誉为文学研究诸科之首。

诗学研究语言结构的问题，正如对画的分析要涉及画的结构一样。既然语言学是一门关于语言结构的普遍性的科学，诗学就应被视为语言学的不可分割的组成部分。

对于那些反对上述看法的意见，必须进行彻底的讨论。很明显，诗学研究的许多技巧并不限于语言艺术。各种艺术之间是相通的。我们不是可以把《呼啸山庄》转换成为一部电影，把中世纪的传奇转换为壁画和袖珍画，把《牧神的下午》改编成音乐、芭蕾和绘画艺术吗？当然，把《伊利亚特》和《奥德赛》等作品中的典型人物放在喜剧中固然会显得荒唐可笑，其语言的形态也会消失，但仍然会保留下它们的某些情节的结构特征。有人还提出布莱克对于《神曲》的说明是否充分的问题，这样一种提问本身就足以证明，各类艺术之间是可以比较的。所有关于巴洛克或艺术史上其他风格的问题均超出了单一艺术的范围。在我们分析一个超现实主义的隐喻时，就很难仅通过麦克思·恩斯特的绘画或路易斯·布努艾尔的电影《黄金时代》或《安达卢西亚犬》而得到完全阐明。简言之，许多诗的特征不仅属于语言科学的研究范围，而且属于整个符号理论，一般符号学的研究范围。这样一种见解不仅对语言艺术适用，而且适用于各种不同的语言，因为语言的性质同其他一些符号系统的性质，甚至同所有其他符号系统的性质（符号特征），都有着许多类似之处。

同样，第二种反对意见中提出的问题也不是文学独有的，文学和世界之间的关系问题不仅涉及到语言艺术，实际上还涉及到一切种类的“讲述”。语言学家很可能去探索“讲述”同“讲述

世界"之间的一切可能的关系：是世界之中的什么东西在特定的讲话中被各种语词表达出来？它们是如何以语词表达出来的？真理价值，就其本身而言，或完全作为(以逻辑学家的话说)一种"超语言的实体"而言，都明显超越了诗学和一般语言学研究的范围。

有时候，我们还听到这样的议论：诗学与语言学有明显的不同，诗学的任务主要是评价。如此划分这两个领域，是基于一个流行的但又是错误的解释，即对于诗同其他类型的语言结构之间的区别的错误解释——后者的特点是其"随意性"和未经构思性，而诗的语言则是非随意性的，有目的的。实际情况是，任何语言行为都是指向一个目标的，虽然它们的目标都各不相同。对于如何使各种用来达到所期望的结果的手段达成一致，这一直是研究各种不同语言传达形式的研究者们所关心的问题。关于语言现象在空间和时间中扩展的问题，同文学模式在空间和时间中扩展的问题是极为相似的，这种相似超出了批评家们的预料。甚至在那些一度被忽视的或被遗忘的诗复活时出现的种种时断时续的扩张——例如吉拉尔德·曼雷·霍普金斯死后被"发现"并奉为诗圣；罗特雷阿蒙的名气在超现实主义诗人中间的慢慢上升；以及在此之前一直被忽视的西普瑞安·诺维德对波兰现代诗的突出影响——都可以在标准语言的发展史中发现与之类似者，这种标准语言总是在恢复那些过时的，有时是长期被遗忘的样式。就像书面捷克语言发展到十九世纪初叶时，又回到十六世纪的样式一样。

不幸的是，"文学研究"与"批评"这两个术语之间的混淆，往往会诱使研究文学的学生们以一种主观的和吹毛求疵的评论去取代对一件文学作品之内在价值的描述。给一个文学研究者冠

以"文学批评家"的标签是错误的,就像称一个语言学家为"语法学家"或"词汇学家"是错误的一样。句法学上的和形态学上的研究不能由标准语法的研究所取代,那些塞满批评家个人趣味和看法的关于文学创作的种种宣言,同样也不能代替对语言艺术的客观的和学术性的分析。当然,我这个说法不应被看做是无原则的折中放任,任何语言文化都包含着一系列有纲领、有计划和有规范的努力。然而为什么在纯语言学和实用语言学,或是在语音学和正音学之间有着清晰的界限,而在文学研究和批评之间就没有呢?

文学研究以诗学作为它的中心部分。它也同语言学一样,包括两套不同的问题:共时性的问题和历时性的问题。共时性的描述所面临的不仅是某一特定阶段的文学创作,而且还有这一阶段积极保留下的或被动保留下的那部分文学传统。举例说,目前英国诗歌界喜欢欣赏的作品,既有莎士比亚,还有邓恩、马维尔、济慈和爱米丽·狄金森;而詹姆斯、汤姆逊和朗费罗的作品却与当前的艺术价值观不一致。在这种新文学潮流中所出现的这种对某些古典作品的选择和重新解释,是共时性文学研究所面临的关键问题。共时性的诗学研究,与共时性的语言学一样,不能混同于静力学,因为每一发展阶段都可以见到较为保守的和较富创新性的形式。当前的任何一个阶段,都是通过它的时间动力性被经验到的;另一方面,不管是在诗中还是在语言中,对它们的历史性研究不仅指向它们的"变化",而且指向它们的永恒连续的静态因素。一种较为全面的诗歌历史或语言史,乃是一种上层建筑,即建立于一系列连续进行的同时性描述基础上的建筑。

那种坚持把诗学同语言学分离的做法,只有当语言学领域

看上去受到极不正确的限制时，才可发生。举例说，当句子被某些语言学家视为一种高度分析性结构的时候，或者说，只有当语言学的范围被限制到仅研究语法，或仅研究不涉及语义问题的外在形式，或见不出可以自由变换“指称”方法的形式时，才可能发生。弗基林(Voegelin)曾清楚地指出过，结构语言学面临着两个最重要的、相互间有联系的问题——即修改对语言的整体性假设和研究同一种语言内不同结构之间的相互依赖。毫无疑问，在任何一个言语社团内部和对于任何一个讲话者来说，都存在着一种语言的统一性，然而这样一个全面的信码又代表着一系列相互联系的次信码，每一种语言都包含着几个同时并存的样式，每一个样式又都具有不同的特征。

很明显，我们必须同意萨皮尔(Sapir)的下述说法：从总体上说，在语言中，“概念化是支配一切的……”但概念化的这种支配地位并不意味着，也不允许语言学放弃“次要因素”。正如岳斯(Joos)所说，语言中的情绪因素不可能通过“有限的几个绝对范畴”加以描述。他把这些因素称之为“真实世界中的非语言要素”。因此，“对我们来说，它们是一种模糊的、变幻无常的和摇摆不定的现象”。他由此而得出结论说，“在我们从事的科学中，要拒绝研究这种现象”。岳斯在归纳性实验方面，确实是一个出色的专家，他强调“从语言科学中排除情绪因素”，是他运用归纳法(或归谬法)所做的一个关键的试验。

对语言的研究必须涉及它的多种功能。在讨论它的诗的功能之前，我们必须确立它在与其他语言功能的关系中所处的地位，要对这样一种功能做出大体描述，需要对某一个言语事件或某一种语言传达行为的构成要素做一简要的考察。发送者把信息传给接收者，信息要想生效，则需要联系某种语境(用另一个

较模糊的术语说，就是“指称物”），接收者要想捕捉到这种语境，不管它是语言的还是能够转化成语言的，还需要有为发送者和接收者完全通用或部分通用的信码（因此发送者和接收者就是信息的编码者和解码者）。最后还需要某种接触——在发送者和接收者之间的物质通道和心理联系——以使二者进入和保持在传达过程之中。语言传达中这样一些不可或缺的因素，可以用下列图式表示：

语境（context）
信息（message）
发送者（addresser）　　　　接收者（addressee）
接触（contact）
信码（code）

在这六个因素之中，每一种因素都会形成语言的一种特殊的功能。这就是说，虽然我们可以区分出语言的六个基本方面，但每一种语言信息都很难说仅具有一种功能。这种多样性并不取决于这许多功能中的某一种，而是取决于有关功能的另一种完全不同的等级序列，某种信息使用何种语言结构，首先要看占支配地位的功能是什么。但是，即使那信息有趋向于语境的倾向——简称“指称性”、“外延性”或“认知性”功能——这些信息的其他一些辅助性功能的参与，同样也应列入语言研究者的考虑之中。

至于那种只与说话者有关的所谓情绪的或“表现的”功能，其主要目的是表达讲话者对自己所谈的事情的态度。它往往会造成某种情绪的印象，不管这种情绪是真的还是假的。现在业已证明，由玛提（Marty）提出并推广的“情绪的”（emotive）这一术

语,比"情感的"(emotional)合适。语言中纯粹性的情绪层次是由感叹词表现的,它们与指称性语言中使用的媒介不同,这种不同既表现在其使用的声音模式(它们使用了独特的声音顺序,甚至使用了其他一些非正常的声音)不同,也表现在它们特殊的句法作用(它们不是句子的成分,而是本身就等同于一个句子)不同。"'啧! 啧!'姆克金提说",这是柯南·道尔作品中的人物发出的一句完整的语言表达。很明显,它仅包含两次倒吸一口气时发出的声音,在某种程度上说,由感叹词直接达到的情绪表现功能,在其语言、语法,甚至词汇各层次上修饰我们所有的言语。假如我们从语言所承担的信息这一角度去分析它(语言),就不能把信息这一概念仅局限于语言的认知性方面。当一个人以表现性姿势去展示其愤怒或讥讽态度时,会传达出某种明显的信息,而这样一些语言行为又显然不同于吃葡萄时的那种非符号性的进食活动,把[big](大)这个发音中间的元音加以强化和延长变成[bi:g]之后产生出的差异,是一种在传统上能够被人译解的语言特征,正如捷克语言中[vi](你)和[vi:](知道)之间的长短元音的差异所造成的不同含义能被人译解一样。但是,在后面这一对词中,它们发音上的差异所传达的信息是语义上的,而前者造成的信息却是情绪上的。如果我们注意研究语言中不变的因素,就会发现,英语中的[i]和[i:]看上去似乎是由同一个音素变化而来,但是如果我们考虑到语言中种种情感表现"单位",那么在"不变因素"与"变化因素"之间的上述关系便颠倒过来:长音和短音成为由各种不同的音素构成的不变音。萨波尔塔(Saporta)曾猜测,情绪差异是一种非语言特征,"应归之于信息的交付方式的不同,而不应归结为信息本身"。这样一种猜测很武断地减少了语言本身的信息容量。

有一次，莫斯科斯坦尼斯拉夫斯基剧院的一个演员告诉过我这样一件事情：在一次试演中，这个著名的导演曾指导他通过变换情感表现色彩的方式，从“今天晚上”这一短句中创造出四十种不同的信息。他先是列出大约四十种不同的情感状态，然后再按照每一种情感状态讲出上面那句话，使听众仅仅通过这两个字眼之间声音模式的变换，领会到不同的信息。我在洛克菲勒基金会的赞助下从事描述和分析当代标准俄语的研究时，又再一次请这位演员重复了斯坦尼斯拉夫斯基的这一实验，他写下了有关同一简单句的五十种不同的情感状态，然后按照这些状态创造出五十种相应的信息（全都被录在录音带上）。当我们把这些录音带放给俄国人听时，多数信息都被正确而详实地译解出来。我必须补充一句，所有这些情感密码都是经得起语言学分析的。

信息指向接收者的倾向，是其意动功能，这种功能的纯粹语法表现见之于呼唤语和祈使句等。这种句式无论从句法上，还是从词法上，甚至从语音上都背离了其他名词性和动词性句法范畴。祈使句与陈述句有着根本的不同：后者应服从实在的检验，而前者则不用服从。举例说，在奥尼尔的作品《泉》中，当纳努以一种严厉的命令口气说出“喝！”这个字时，对这种祈使性的句子，就不存在“这是真的还是假的？”的问题。这种问题只有在听到类似“某人喝了”、“某人将要喝”或“某人总是在喝”这样的句子时，才能提出。陈述句与祈使句的另一个根本不同之处是，陈述句可以变换为疑问句，如“某人喝了吗？”、“某人要喝吗？”、“某人常常喝吗？”，祈使句则不能。

由毕勒（Bühler）加以阐明的语言的传统模式有着下述三种功能：情感功能、意动功能和指称（指向具体事物）功能；同时还

具有三个“出发点”：作为讲话者的第一个人，作为听话者的第二个人，讲话中提到的人即第三个人。从一种可以使上述三者达到合一的句式中，我们可以很容易地推导出另外一些语言功能。例如，当某种缺席的或无生命的“第三个人”转换为一个具有意动性信息的接收者时，会产生出一种魔术般的和诅咒的功能。这样的句式有很多，如：“愿猪圈快些干吧”，“tfu，tfu，tfu，tfu”（《立陶宛巫咒》，第266条），“水，河流女王，黎明！快把灾难送到蓝色的大海彼岸，送到海底，让它们像一块沉入海底的石头，永远不能浮到水面上，愿灾难永远别落到上帝仆人那轻松的心上，让灾难走开，沉没”（《北俄巫咒》，第343条），“日头啊，你要停在基遍（Gibeon）；月亮啊，你要止在亚雅仑谷。于是日头停留，月亮止住……”（《圣经·约书亚记》）从上述句子中，我们可以观察到语言传达中的另外三个组成要素和语言的另外三种相应的功能。

有一些信息主要是用来确定、延长或中断传达的，有些则专门用于检验通路是否畅通（“喂，你听到我的话了吗？”），有些则是用于吸引对话者的注意或他们注意力的延续的（如“你是不是在听？”，或者使用莎士比亚式的措辞“把你的耳朵借我用一下！”——在电话的另一端则传来了“嗯，哼”的回答声）。这样一种用于保持渠道畅通的机制（或者用马林诺夫斯基的术语“交际功能”），可以在一种慷慨交际的礼仪程式中展示出，还可以在所有旨在延长传达时间的对话中展示出。朵洛西·帕克曾以自己偶然听到的下述口头交谈为例，说明上述看法。她听到的这段口头交谈是：“好了！”她说。“好啦，我们到了，”他接着说。“我们真的到了，是不是？”她说，“我敢说到了，”他说，“哎我们到了。”“好啦！”她说，“好啦！”他说，“好啦！”这种开始传达和使传

达得以持续的努力，在会学舌的鸟类语言中很典型，这种交际功能是这种鸟类语言与人类语言惟一相通的一种功能，也是幼儿最先学会的一种语言功能，在他们还未学会发出或学会接受信息之前，就已经用这种功能进行传达了。

在现代逻辑中，已经区分语言的两个层次——谈客体的"客体语言"和谈语言本身的"元语言"。然而"元语言"不仅仅是逻辑学家和语言学家的一种必要的科学工具，它还在日常语言中起到十分重要的作用。如同莫里哀笔下的约尔旦（Jourdaim）一样，他一直在用散文说话，但不知道这就是散文。同样，我们在实际使用着这种"元语言"，但没有意识到在我们说出的话中包含着元语言特征。但是，每当发送者或接收者需要检查一下他们之间是否运用了相同的信码时，讲话便集中于"信码"本身，这种语言便展示出一种"元语言"（对语言本身做注解）功能。"我没有听懂你的话，——你的意思是什么?"听者这样问，或者，他还会提个莎士比亚士式的问题："你还有什么没说?"而一个预料到会提出这种重复性问题的发送者会反问："你知道我说的是什么吗?"下面这样一段令人困惑的对话更为典型："这个 sophomore 落榜了。""可落榜是指什么?""落榜的意思就是不及格。""不及格又指什么?""不及格就是通不过考试。""那什么是 sophomore?"这个不熟悉学院行话的人会接着问下去。"sophomore 是指大学二年级学生。"上述不同的句子，其中主要词汇的意义是相等的，它们传达的信息仅仅是英语词汇信码，它们的功能是严格"元语言性"的。任何一种语言学习过程，尤其是在儿意学习本国语言时，都会广泛地运用这种"元语言操作"，而"失语症"则往往被定义为失去了这种"元语言操作"能力。

语言传达中涉及的六个要素，除信息本身之外，我们已经全部提到。指向信息本身和仅仅是为了获得信息的倾向，乃是语言的诗的功能。对这一功能的较透彻的研究，不能离开关于语言的一般问题。反过来，想把语言问题搞透，又需要彻底弄清它的诗的功能。任何把诗的功能领域归结为诗或是把诗归结为诗的功能的企图，都是虚幻的和过于简单化的。诗的功能并不是语言艺术的惟一功能，而是它的主要的和关键性的功能。而在其他的语言行为中，它只能作为一种附加性的和次要的成分而存在。这样一种功能，通过提高符号的具体性和可触知性（形象性）而加深了符号同客观物体之间基本的分裂。因此，在研究诗的功能时，语言学家不能把自己仅限于诗歌的领域。

“你为什么老是说‘琼和玛乔丽’而从不说‘玛乔丽和琼’呢？你是否喜欢琼而不喜欢她的孪生姐妹（指玛乔丽）？”“不，根本不是这回事，我这样说是因为顺口。”对于讲话者来说，在两个名字并列时，如果不存在按地位排列次序的问题，把短的名字放到前面会更习惯些，对此他自己也不能理解，他只觉得这是合乎情理的和方便的信息传达手段。

一个女孩总习惯于说“可怕的哈里”这类的话。当人们问她“为什么要用可怕的这样一个字眼？”她会回答说：“因为我恨他。”“既然如此，你为什么不说他是坏透的、可恨的、吓人的或讨厌的呢？”“我不知道我为什么用这个字眼，或许用‘可怕的’这个字眼对他更合适些。”这个女孩子显然没有意识到，她坚持的是文字游戏中的诗的技巧。

I like Ike[ai laik aik]（我喜欢艾克）这样一句政治性口号，结构异常简洁，它仅包含三个单音节，双元音[ai]一连出现三次，每一次它后面都跟有一个辅音音素[…i…k…]。除此之外，在

这三个字眼的构成中还呈现出某种“变化”：在第一个字中没有辅音音素，在第二个字中双元音前后共有两个辅音，在第三个字中，则有一个辅音出现于最后。海姆斯(Hymes)注意到，这种以双元音[ai]作为主导核心的例子，在济慈的某些十四行诗中也可以见到。在 I like Ike 中，以换气为界的前后两部分是押韵的，而两个押韵词中的后者[aik]又完全被包括在前一个词中[laik]。这是一种完全掩盖了它的对象(或目标)的情感性语言意象，它的前后两段是押实韵的，而在这两个押实韵的字眼中，前者又完全被包括在后者之中：[ai](前者)——[aik](后者)。对于那喜欢后者的主体，其文字意象完全被他喜欢的事物掩盖了。由此可以看到，这样一个竞选用语附属的诗的功能，是如何大大加强了它的力量和效果的。

正如前文所说，对诗的功能的语言学研究必须迈出诗的范围；另一方面，对诗本身之语言的分析又不能仅局限于它的诗的功能。各种不同诗歌风格的独特性意味着，诗的语言除了占主导性的诗歌功能之外，还有其他语言功能在不同程度上的参与。举例说，史诗，主要使用第三人称，大量涉及的是语言的指称功能（主要指向所谈的事物）；抒情诗，主要使用第一人称，其语言大都具备情感功能；至于使用第二人称的诗，其语言则富有意动功能。有时以乞求的口气出现，有时以劝诫的口气出现，这要看是第一人称从属于第二人称，还是第二人称从属于第一人称。

到此为止，我们已对语言交流中的六种基本功能做了粗略的描述，有的较为全面，有些则一带而过。为了对我们所描述的基本要素有一个更清晰的了解，我列出关于它们相应的功能的图表作为补充。

	指称的(referential)	
	诗的(poetic)	
情绪的(emotive)		意动的(conative)
	交际的(phatic)	
	元语言的(metalingual)	

那么,那些被我们感到具有诗的功能的语言,其衡量标准是什么呢?更为重要的是,在每一首诗中,它那固有的独立的特征是什么?为了回答这一问题,我们必须回顾一下语言行为的两个最基本的结构模式,即选择与组合。举例说,如果讲话的题目是关于儿童的,说话者就必须在现有的与"儿童"多少有点类似的名词——如少年、小孩、年轻人、娃娃——中选取一个,在这些词之间,显然有着某些方面的等同。此外,为了谈论这个题目,他还必须进一步在许多语义上相类似的动词——如睡觉、瞌睡、打盹——之间选择一个,然后再把两次选出来的词结合成一个句子。选择的标准是名词间的相当、相似不同,同义和反义;组合(即次序的构造)则是根据"邻接性"原则进行的。诗的功能则进一步把"相当"性选择从那种以选择为轴心的构造活动,投射(或扩大)到以组合为轴心的构造活动中。这就是说,相当原则又进一步在这儿被用来指导诗的组合技巧。在诗中,同一组诗内的某一个音节与其他任何音节都是相当的:每出现一个词的重音,就必定有另一个重音与之相当;而一个"非重音"的出现,必有另一个非重音与之相当。这种相当随处可见:长音节与长音节相当,短音节与短音节相当;词界与词界相当,非词界与非词界相当;句法停顿与句法停顿相当,无停顿与无停顿相当;连其中的音节也都被转换成度量单位,其余如重读音等也是如此。

或许有人会提出这样的反对意见：元语言也会对各相当的单位加以系统的运用，如把各种同义词结合为一个相当的句子，即：A = A（"牝马就是雌性的马"）。然而事实上，"诗"与"元语言"恰好相反，在元语言中是运用组合建立一种相当关系，而在诗中，则是运用相当关系达到某种组合。

在诗中，更具体说是在潜在的诗的功能中，以词界作为分界线的各个诗组之间都是相当的，它们给人们的具体感受可以是等时的，也可以是具有等级之差的。如果不是这两个词的扬抑抑格，它就很难成为一个习语。而在恺撒胜利后说的 Veni, vidi, vici[①]这一简短的话中，由于这三个相互对称的双音节的动词开头的辅音相同，结尾的元音也相同，就使这句话变得更加雄伟有力。

使各种组合之间"相当"，这种技巧除具有诗的功能的语言外，其他语言均不能用。只有在各个"相当"的单位做出有规则的重复的诗中，其语言表达中的时间流失才给人以一种"音乐时间"的感受（在这里请允许我使用了另一个语义上的类比）。诗歌语言学方面的杰出研究者杰拉尔德·曼雷·霍普金斯曾把韵文[②]定义为"一种全部或部分地重复同一声音形象的言语"，他在做出这一定义后又接着问道："然而一切韵文都是诗吗？"对这一问题，我们认为，只要诗的功能不再被人们随便圈定在诗的领域之内，就可以做出明确的回答。霍普金斯曾引用过的那种帮助记忆的顺口溜，如 Thirty days hath September（九月里有三十

① 拉丁语，"我来了，我看到了，我胜利了"。——译注

② 在西语中，verse 一般指有节奏结构的文体，包括诗歌。"韵文"实际上是个错误的译法，因为它不一定有韵。但 verse 与 poetry 之相对大致上等同于汉语中"韵文"与"诗"的相对。——译注

天),符合简单韵律的现代广告;还有罗兹(Logz)提到的用诗的形式写成的中世纪律条,最后还有梵语中以韵文写成的科学论文(在印度传统中这种论文与真正的诗有着严格的区别)——所有这些韵文都利用了诗的功能,但没有使这种功能像它们在真正的诗中那样,起一种强制性的或决定性的作用。这就是说,韵文事实上超出了诗的范围;与此同时,韵文又总是具备诗的功能。没有一种人类文化会没有韵文创作,但在许多文化模式中,却又见不到"实用"的韵文;甚至在那些同时拥有"纯粹韵文"和"实用韵文"的文化中,后者也毫无疑问是一种辅助性的和衍生的现象。在采用诗的手段达到不同于诗的另一种目的时,并不能掩盖它的基本性质。这正如情绪型语言的构成成分在用到诗中时,仍然保持它们的情绪色彩一样。一个用冗长演说来阻挠议事的议员可以把《海依瓦萨》[1]从头背下来,虽然它很长。但这首诗的诗意却仍然被保留在它的文字中,作为它本身最基本的意图。不言而喻,诗化的、音乐化的和绘画式的商业作品(广告之类)的出现,并没有把那些与它们有关的韵文形式、音乐形式或绘画形式的研究同真正的诗、音乐和美术的研究分离开来。

总而言之,对韵文的分析完全属于诗学的范围之内,而后者则又是语言学的一部分——即专门研究诗的功能同语言的其他功能之间的关系的那一部分。广义上的诗学,不仅研究诗歌中诗的功能(在这里,这种功能高于语言的其他功能),而且研究诗以外的诗的功能(在那里,语言的其他功能高于诗的功能)。

① 美国诗人朗费罗的叙事长诗。——译注